Oratorios Brasileños

OBJETOS DE ARTE Y DE FE

Quito
DISTRITO METROPOLITANO
El Quito que queremos

Augusto Barrera Guarderas
ALCALDE DEL DISTRITO METROPOLITANO DE QUITO

Miguel Mora Witt
SECRETARIO DE CULTURA MDMQ

Victoria Novillo Rameix
DIRECTORA CENTRO CULTURAL METROPOLITANO

Oratorios Brasileños

Objetos de Arte y de Fe

Quito
DISTRITO METROPOLITANO
El Quito que queremos

Centro Cultural Metropolitano, febrero 2013
Quito - Ecuador

© 2013 DMQ
© 2013 INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ

Diseño: Juan Diego Esparza
Impresión:
Quito, 2013

La reproducción parcial o total de esta obra,
por cualquier medio, sin el consentimiento expreso de los titulares del copyright,
está prohibida al amparo de la legislación vigente.

Impreso en Ecuador
Printed in Ecuador

Un evento de trascendental significación para la ciudad de Quito, Patrimonio Cultural de la Humanidad, como es la apertura de su nuevo aeropuerto, merece una especial celebración. Por ello, el Municipio del Distrito Metropolitano de Quito se complace en presentar a la ciudadanía la exposición "Oratorios Brasileños: Objetos de Arte y de Fe", compuesta por un conjunto de altares portátiles e imágenes que son parte del patrimonio artístico del Brasil, testimonios de su conformación histórica, sobre todo de la región de Minas Gerais.

La coyuntura colonial produjo en América un arte de tintes similares en cuanto a formas y función: la presencia del barroco y los principios contrarreformistas emanados de Trento, produjeron un gusto estético que se trasplantó, desde la península Ibérica, España y Portugal, al nuevo continente. Tanto en el Brasil, como en la región quiteña, en la catequización del indígena, del negro, se utilizaron pinturas, tallas y una serie de objetos elaborados por artífices locales, como estos altares u oratorios que, desde el anonimato, dieron fisonomía propia a este catecismo visual. Esta circunstancia histórica es uno de los lazos que nos une fraternalmente con el Brasil.

La colaboración entre entidades de los dos países ha hecho posible la puesta en escena de esta magnífica muestra, por ello nuestro reconocimiento para la Embajada de Brasil en el Ecuador, para el Instituto Flavio Gutiérrez de Belo Horizonte y el *Museu do Oratório* de Ouro Preto y para CCR-Compañía de Concesionarios de Vías de Peaje de Brasil. Nuestro deseo es que continúe por buena senda esta cooperación por el bien de cada uno de nuestros colectivos sociales.

Augusto Barrera Guarderas
Alcalde del Distrito Metropolitano de Quito

Es con mucha satisfacción que celebro la iniciativa de realización de la muestra "Oratórios Brasileiros, objetos de Arte y de Fe", compuesta por cerca de 115 piezas barrocas donadas por Angela Gutierrez, empresaria, coleccionadora de arte y emprendedora cultural, al Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (IPHAN) para su exhibición y preservación en el Museo del Oratorio, en la ciudad histórica de Ouro Preto, estado de Minas Gerais.

El oratorio es uno de los íconos más representativos de la devoción religiosa - aún hoy está presente en buena parte de los hogares católicos brasileños - , y tiene su historia mezclada con la propia colonización del país. Por su diversidad y amplitud social, representa un verdadero recorrido por la religiosidad popular brasileña a lo largo del tiempo.

La llegada a Quito de esta extraordinaria colección, cuya riqueza cultural es reconocida internacionalmente, se reviste de mayor significado porque esta ciudad es también Patrimonio Cultural de la Humanidad, por el valor histórico y arquitectónico de su conjunto barroco.

Por lo tanto, esta exposición representa un feliz encuentro entre dos importantes centros del arte barroco sudamericano, ofreciendo al público visitante el privilegio de conocer mejor esa significativa vertiente de la historia de la iconografía religiosa en el Brasil.

Fernando Simas Magalhães
Embajador de Brasil

Objetos de Fe

La exposición "Oratorios Brasileños: Objetos de Arte y de Fe", en la ciudad de Quito, integra la ruta de itinerancia del acervo del Instituto Cultural Flávio Gutierrez – ICFG, que a lo largo de los años recorre diversos países para presentar el arte sacro brasileño.

La institución cultural creada por la empresaria y coleccionadora Angela Gutierrez en 1998, en Belo Horizonte, capital de la provincia de Minas Gerais, actúa en el campo de la recuperación, preservación y difusión del patrimonio histórico y artístico de Brasil.

El ICFG es responsable por la gestión del *Museu de Artes e Ofícios* (ubicado en Belo Horizonte) y del *Museu do Oratório* (en Ouro Preto). Reúne, preserva y ofrece al público acervos y colecciones que se distinguen por la diversidad y por la fuerza original de su conjunto. Como parte de la filosofía institucional que orienta las acciones del ICFG, las colecciones están organizadas y donadas, en carácter definitivo, al Patrimonio del Gobierno Federal brasileño.

El acervo del *Museu do Oratório* está formado por oratorios e imágenes de arte sacro de los siglos XVII al XX, de los cuales muestras significativas pueden ser vistas en Quito. Esos objetos fueron reunidos con especial atención y cuentan la historia de Minas Gerais y de Brasil.

Hablan de los usos, de las costumbres, y de las tradiciones; evocan hábitos y características del ciclo del oro y de los diamantes; narran el proceso de contribuciones africanas, portuguesas y amerindias que se funden en la formación cultural brasileña. La historia del arte y de la arquitectura se revela en el conjunto de los oratorios, a partir de la influencia barroca, rococó y neoclásica.

El acervo del *Museu do Oratório* llega a la ciudad de Quito en este momento importante de diálogo entre Brasil y Ecuador. Es un honor para el ICFG ser recibido en una de las más antiguas y prestigiosas ciudades del mundo y referencia mayor de las Américas, marcada por su desarrollo continuo y por su riqueza cultural y arquitectónica.

Quito es reconocida por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad, así como la ciudad minera de Ouro Preto, guardiana del *Museu do Oratório* y primer monumento de Brasil a merecer ese título.

Con la invitación de la CCR, empresa responsable por la gestión del Aeropuerto Internacional de Quito, el *Instituto Cultural Flávio Gutierrez* y el *Museu do Oratório* se hacen presentes en las celebraciones de la inauguración de este admirable conjunto aeroportuario y esperan que los objetos de fe puedan compartir con los ecuatorianos un poco de nuestra historia y favorezcan el cambio de conocimientos sobre la cultura de nuestros países hermanos.

CCR y su compromiso con la sustentabilidad

Una de las mayores corporaciones de concesión de infraestructura de Latinoamérica, operando en los sectores de concesiones viales, movilidad urbanos, aeropuertos y servicios, el Grupo CCR tiene una historia consistente de incentivo cultural y de sustentabilidad. Su compromiso con la sustentabilidad es la premisa para los negocios de la empresa, que objetiva viabilizar soluciones de inversión y servicios en infraestructura, promoviendo el desarrollo socioeconómico y ambiental de las regiones donde opera.

La empresa trabaja directamente en las áreas de mayor necesidad cultural, llevando producciones brasileñas de calidad a todas las regiones donde actúa. A través de proyectos de circo, cine, teatro, danza, música, exposiciones y otras manifestaciones artísticas, millones de personas han tenido acceso a las iniciativas patrocinadas por el Grupo CCR en los estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília y Paraná. Sólo en 2011, invirtió más de R$ 20 millones en estos proyectos.

El Grupo CCR también apoya a proyectos sociales, deportivos y ambientales, reforzando su compromiso con la sustentabilidad en todos sus aspectos, contribuyendo con el desarrollo de las ciudades y de la sociedad a su alrededor. A través de la educación y del deportes, el Grupo CCR trabaja fuertemente con la inclusión social, con la difusión de conceptos sobre educación y seguridad vial, trabaja el tema de la calidad de vida y la importancia de preservar el medio ambiente, entre muchos otros temas abordados en sus más de 100 programas sociales. Responsable por uno de los mayores proyectos privados de educación del tráfico en Brasil, el Estrada para a Cidadania (Camino Hacia la Ciudadanía), que ha beneficiado a más de 11 millones de personas desde su fundación, CCR cree y abraza el compromiso de ayudar a Brasil a crecer.

Desde el 2011, la compañía, la primera a ser parte del Nuevo Mercado de la Bolsa de Valores de São Paulo (BM&FBovespa), el más alto nivel de gobierno corporativo del mercado de valores de Brasil, forma parte del Pacto Mundial, una iniciativa desarollada por el ex secretario general de la ONU, Kofi Annan, con el objetivo de movilizar a la comunidad empresarial internacional a adoptar valores fundamentales e internacionalmente adoptados en las áreas de derechos humanos, relaciones de trabajo, medio ambiente y de combate a la corrupción.

Toda esta trayectoria consistente de inversiones y su compromiso con el desarrollo sustentable se refleja en los índices y el reconocimiento del Grupo CCR que, por el quinto año, forma parte del ISE, Índice de Sustentabilidad Empresarial de BM&FBovespa, indicador compuesto por acciones de las empresas que tienen un alto grado de compromiso prácticas de sustentabilidad y gobierno corporativo.

CCR. ¡Por aquí llegamos más lejos!

Para corporación Quiport es un orgullo y un honor traer a Quito, como parte de las festividades por la inauguración del Nuevo Aeropuerto Internacional Mariscal Sucre, una muestra del Museo del Oratorio de la ciudad de Ouro Preto, en Brasil.

Se trata de una selección de 115 piezas de arte religioso de los siglos XVII al XX, que ha sido presentada en importantes ciudades el mundo, como Bruselas, Washington, París, Oxford, Turín, Santiago, Caracas y Lisboa.

Con la exhibición que presentamos queremos juntar en un mismo momento histórico el pasado, representado en estas obras de arte, y el futuro, representado en el Nuevo Aeropuerto Internacional Mariscal Sucre de Quito.

Merece un reconocimiento especial la empresa CCR de Brasil, uno de los accionistas de Quiport, por su trabajo en la preservación de la memoria histórica del Brasil y por la inicitiva de traer esta importante muestra a Quito.

Quiport invita a toda la ciudadanía a visitar esta muestra y apreciar la magnificencia con la que estas piezas fueron elaboradas, en una demostración palpable de lo que el ser humano puede crear con su ingenio y dedicación.

QUIPORT

Oratorios Brasileños

Objetos de Arte y de Fe

"El descubrimiento del arte Brasileño hizo que me convirtiese en un especialista en el estilo barroco. Desde entonces, no me canso de extasiarme delante de las infinitas perspectivas, de los recursos inagotables que ofrece al historiador, al filósofo, al esteta, esa apoteosis de la civilización occidental..."

Germain Bazin

ORATORIO: PRESENCIA MATERIAL DE LA DIVINIDAD

Angela Gutierrez

El descubrimiento (o conquista) de América está marcado por una íntima conexión con el movimiento de la Contrarreforma, que conjuga sutilmente los elementos de una necesaria y urgente propagación de la fe católica, con el deseo de poder que guían las acciones y actitudes humanas en el mundo. Por consiguiente, es natural que el descubrimiento (o conquista) de Brasil en 1500, fuese avalado por la señal de la cruz, justificando, no sólo la posesión de la tierra, sino también, ratificando los derechos y deberes de sus nuevos propietarios, emisarios de la divinidad ante los desamparados nativos. La carabela de Cabral incluyó, por tanto, su oratorio, en el que la imagen de Nuestra Señora de la Esperanza representaba el compromiso del descubridor de llevar la fe a aquellos espacios nuevos, a la manera jesuítica, en la que los soldados de Cristo simultáneamente catequizaban y luchaban por su ideal religioso–militarista.

Conjugados los intereses del reino y del cielo -la conversión de los gentiles y la expansión del territorio- los descubridores/conquistadores se hicieron de instrumentos adecuados para el adoctrinamiento y su protección personal: las imágenes, representaciones de lo sagrado y del trascendental esfuerzo para la difusión e implantación de la fe. En un principio, traídos de una civilización que resplandecía en potencia y gloria, estos objetos de fe tendrían, paulatinamente, una representatividad más profunda como testigos de la aventura triunfalista político–ideológica del colonizador.

El inicio del siglo XVIII, especialmente con la presencia de las *bandeiras**", grupos de exploradores que buscaban minas de oro en una "ansia temporal de riqueza" que materializaba el sueño edénico, vio generalizarse y cristalizarse el símbolo material que identificaba a la fe cristiana, el oratorio, hornacina portátil, portadora de la devoción hacia regiones inhóspitas pero bendecidas por la Divina Providencia.

De origen medieval, fue en este siglo en el que se multiplicaron estos objetos de fe, que, paulatinamente, fueron tomando formas que se amoldaron a las necesidades de los conquistadores. Fue en este momento también, en el que manos nativas, inexpertas en esta nueva forma de hacer arte, empezaron a elaborarlos, dinamizando las fuerzas en esta sociedad en formación.

Utilizados en su dimensión de pequeño armario -custodio de santos patronos personales- o, ubicados en locales apropiados -las ermitas- u ocupando el espacio doméstico, el oratorio se convirtió en compañero y cómplice de esa danza encantada del pasado mineiro.

Cumplió también la función de delimitar el papel social de la mujer, que, en aquella época, debía encontrar en la representación religiosa, su propia imagen de resignación, de sumisión a los designios divinos y obediencia a la voluntad de los mayores, del hombre destinado a la conquista y mando de la esposa, madre e hija, quienes, siempre arrodilladas, confiando e implorando a

Dios y a su "santo de devoción", anhelaban que sus señores resolviesen bien sus propósitos para el bien de ellas y del mundo.

Todavía no ha sido registrada - o es desconocida - la historia erudita del origen, propagación y manufactura de los oratorios en Brasil. Lo que se sabe es que su existencia señala muy peculiarmente la superestructura ideológica que ratifica y confirma la "predestinación" religiosa de los descubrimientos marítimos. Y en Minas, el oratorio simboliza, además, la gratificación de la fe por los peligros sufridos por los aventureros, a quienes acompañaba con su bendición e indispensable patrocinio. Lo que es cierto es que estos objetos de fe, hoy escasos, recorrieron abruptas montañas, bordearon ríos, fundaron villas, ciudades y reunieron a las comunidades en torno a la espiritualidad triunfante.

Los creadores, artesanos o simples esclavos que los elaboraron, no firmaron estos trabajos menores, en los cuales primaba más un interés de tipo religioso que estético. Pero la creatividad aún así está presente en las adaptaciones hechas en su forma original de capilla reducida, de resguardo y escondite de santos, de altar móvil, propicia para su movilización por carreteras o senderos difíciles y yermos.

Una vez elaborado, el oratorio estaría listo para que un sacerdote oficiara misas, casase o bautizase delante de él, o para ser parte del mobiliario familiar como guardián de los bienes recibidos, de las buenas costumbres, de la riqueza y de la virtud.

Así, se distinguen varios tipos de oratorios, de dimensiones extremas, desde el que se instalaba en una "ermita"- grande, ornamentado con rica policromía, con imágenes esculpidas por artesanos de renombre - hasta el menor, o de "bolsillo", que miniaturizó el espacio de oración.

La tiopología del oratorio es diversa, pero, podemos destacar los de bala, así denominados por su formato ovalado, semejante a las balas de una cartuchera; los de limosna, que se colgaban en el pescuezo o en el lomo de un burro y acompañaban a los demanderos de cofradías en sus peticiones de limosna, generalmente bajo la invocación de Nuestra Señora de la Merced. Tenemos además los famosos *lapinhas*, oratorios típicamente mineiros, propios de la región de Santa Luzia, también denominados de *maquinetas*, donde la presencia de la sencilla escena del pesebre, confirma su función inherentemente devocional y la magia del cotidiano mineiro.

Los oratorios que exponemos al público son una muestra del devocionario brasileño en algunas de sus formas típicas. Encontrados y adquiridos muchas veces en lamentable estado de conservación, fueron restaurados, en la medida de lo posible, para poder mantener y preservar su identidad cultural. Su elaboración muestra claramente un origen artesanal, anónimo y funcional, constituyéndose en una colección ecléctica y sencilla en lo formal, guardando cada uno de ellos su característica de real objeto de fe. La policromía de estos oratorios, de mediano y pequeño formato representa, a su modo, un potencial maravilloso para el estudio del contexto religioso de la época: soles y lunas, flores, hojas, figuras, marcas, emblemas y signos son representaciones universales de fuerzas y verdades que trascienden la propia esencia del hombre.

El oratorio - lugar de oración, presencia material de la divinidad - guarda, protege, ilumina, en la ingenuidad de la sencillez del artista anónimo, la universalidad de la fe –o del mito– que aproxima al ser humano a su deseo de pertenecer al reino de lo sagrado.

**Bandeiras*: Expediciones armadas realizadas desde finales del s. XVI hasta finales del s. XVIII para explorar las regiones semiáridas y poco habitadas del interior de Brasil y descubrir minas (N. de T.)

LA GEOGRAFÍA DE LO SAGRADO EN LA MINAS GERAIS COLONIAL

Cristina Ávila
Silvana Cançado Trindade

Tratar de la religiosidad de un pueblo es una tarea ardua si se considera el volumen de esas manifestaciones y las teorías desarrolladas sobre el tema. Según Michel Vovelle[1], especialista en el estudio de ideologías y mentalidades, "la religión popular no es una realidad inmóvil y residual, cuyo núcleo sería "*otra religión*" proveniente del paganismo (…). Ella incluye también todas las formas de asimilación o de contaminación y, principalmente, la lectura popular del cristianismo postridentino (…)". Este concepto, trasladado para la realidad colonial brasileña, cobra mayor dimensión si consideramos las formas de expresión religiosa cargadas de afectividad, donde lo divino se humaniza, aproximándose más y más al hombre.

Esa "humanización de lo divino" aparece de manera bastante clara en el sincretismo "afrocatólico", donde las contaminaciones se sobreponen en una relación dialéctica establecida entre la religión oficial y la popular, cuando esta es permitida, en la medida que sirve de instrumento de dominación.

Amenazada por la ruptura de la unidad ideológica, anteriormente plasmada en la indisolubilidad del binomio fe–razón, y en la materialización de Dios perceptible en las figuras de papas y reyes, y, amedrentada por la subversión protestante de luteranos, calvinistas, y anglicanos, la Iglesia Católica se vio obligada a reorganizarse, a repensar sus dogmas, reorientándose según las decisiones tomadas por el pontificado que se reunió en Trento (Italia) en sesiones realizadas durante el conturbado periodo comprendido entre los años 1545 y 1563.

Ese intento "en prolongar la cristiandad triunfante de la Edad Media para el mundo moderno", en una expresión de Charles Moeller citada por Alfonso Ávila[2], no fue fácilmente absorbido por el hombre. El rígido esquema teocéntrico del medioevo había dejado marcas profundas aliviadas por el racionalismo del Renacimiento recién experimentado. El hombre ya no el mismo: sorprendido por las nuevas teorías metafísicas de Kepler, Copérnico y Galileo, se vio sumergido en una confusión de sentimientos y emociones: al mismo tiempo en que se exalta, regocijante ante la posibilidad de los nuevos conocimientos, el hombre se angustia, se aflige, se amedrenta ante la inmensidad del cosmos, de lo ilimitado del espacio, pasando a cuestionar lo infinito como atribución exclusiva de un Dios.

Es una "fase crítica de la conciencia europea[3]", así denominada por Benedito Nunes, comprendida entre la segunda mitad del siglo XVI hasta el último cuarto del siglo XVIII. Con la expansión del mundo moderno, reflejada especialmente en los descubrimientos ultramarinos, podríamos suponer que las perspectivas contrarreformistas fueron trasplantadas de inmediato a los dominios coloniales, conforme preconizaba el Alvará Regio del 12 de septiembre de 1564, que publicaba y recomendaba la observancia del Sagrado Concilio Tridentino en todos los dominios de la

monarquía portuguesa. Pero, en realidad, lo que se verifica es que el mundo colonial no fue de inmediato asunto de preocupación para Roma, lo que ocurrió solamente en el siglo XVII y más nítidamente en el siglo XVIII con las visitas pastorales.

De acuerdo con Laura de Melo e Sousa[4], el desconocimiento inicial de Trento con relación a la Colonia explicaría la especificidad de nuestra religiosidad, cuya particularidad mayor es el espíritu familiar (familismo), que ayudaría a entender el acentuado carácter afectivo y de mayor apego a la simbología católica, tan genuinamente nuestros. A esto, se añade, además, la idea desarrollada por Eduardo Hoornaert[5] que "hasta 1750 el Brasil se caracterizó por una espiritualidad medieval: fue ella la que estuvo presente en la organización de cofradías, fue ella la que dio colorido a la religiosidad popular", esto se reflejaría a través del gusto y apego a lo visual y a lo ritual, cuyas expresiones máximas son las misas solemnes, las procesiones, romerías, novenas, rosarios, etc.

La primacía de lo visual, fue, por lo tanto, la característica que orientó la vida religiosa y la producción artística de la época colonial: visualidad impregnada de ilusionismo y efectos persuasivos definidos como tromp l´oeil (trampantojo), en un juego de engaño (visual) donde el fiel y la escena religiosa se integran, donde lo maravilloso se traduce como mirabilis- marabilia, que, proveniente de la palabra mirari, se refiere a lo que es visto por la imaginación, representando lo imaginario impregnado de lo sobrenatural.[6]

En este contexto, el altar adquirió una significación propia, pues, trascendiendo su función primaria de local para cultos, pasó a figurar como escenario en el que la imagen y decoración se fundían en una imitación teatral, sentido que asumía cuando el devoto "presenciaba" la historia de su santo protector.

El origen de los oratorios, pequeños retablos de uso particular, nos remonta también a los inicios medievales. Al principio, el lugar para la reflexión religiosa fue la capilla, concebida para el rey dotada de dones místicos. A lo largo del tiempo, esas capillas evolucionaron para uso particular, cuando las asociaciones religiosas buscaron un lugar adecuado para sus reuniones de oración. Copiando los usos de la realeza, las familias más pudientes anhelaron, también, tener su propio altar, para celebraciones como misas para pedir por el bienestar de los miembros de la familia, en especial en casos de muerte, o como espacios para la meditación que aproximaba el fiel a Dios. En esta época se privilegió la posesión de reliquias u otros objetos de piedad, aspecto que deja entrever el sentido mágico o de fetiche presente en el fervor religioso. Proliferaron, por lo tanto, las imágenes de santos protectores, pintadas, esculpidas o xilografiadas, también para uso privado.

Muchas de estas imágenes eran guardadas en pequeños altares u otros objetos semejantes, en un intento de lograr un ambiente místico en el momento de reflexión, durante el que crecía la intimidad entre el hombre y la divinidad. Estos objetos son los antepasados de los oratorios difundidos en la colonia y que, desde el medioevo, se adaptaban mejor a "las formas modernas de devoción y representan efectivamente no sólo la sustitución de la capilla, a donde se iba de vez en cuando para recogerse, sino también de la catedral abandonada.(…). Como retablos, se abrían para la oración antes de una batalla, durante un viaje de negocios o en el secreto de la Cámara"[7].

La elaboración de estos objetos se realizó de forma variada; fueron difundidos rápidamente por toda la colonia, especialmente en la región minera, donde se han podido encontrar diversos ejemplares. Como referencia de lo sagrado, adaptado al uso cotidiano, el oratorio fue utilizado por colonizadores, colonizados y esclavos.

La tipología básica sigue el modelo de un altar simplificado, casi siempre hecho de madera policromada y dorada. A partir del prototipo erudito de origen portugués, ha sufrido entre nosotros adaptaciones y contaminaciones propias de los

procesos de trasplante cultural, insertándose en el imaginario estético popular. Es así que aparecen los más inusitados objetos como el oratorio dentro de un huevo de ñandú o en una bala de cartuchera. Los motivos, a veces excesivamente coloridos, traducen el gusto de un barroco propio de los trópicos, donde flores, conchas y rocallas se mezclan con piñas, con motivos estilizados y grutescos.

La elaboración de estos objetos de fe, desde los de grandes dimensiones hasta los más diminutos, adquirió en Brasil el sabor mágico de la mezcla de razas, con la presencia lúdica de la mano afrobrasileña.

Para la composición del escenario religioso, se incorporaban en los oratorios las esculturas de aquellos santos que se distinguían en el devocionario popular. En Brasil, resaltando el caso mineiro, la fe representa una relación espontánea e inmediata con los santos, con la Virgen María y por consiguiente, con la Santísima Trinidad, esto es, la religión evidencia el corpus devocional cotidiano.

Además, hay que tomar en cuenta que, en Minas, la presencia de órdenes religiosas, nos aproximaba más directamente a las características de la fe popular europea del medioevo. Heredamos, por lo tanto, sus principales devociones: el culto al Divino Espíritu Santo, a la Santísima Trinidad y a Nuestro Señor, incluso la veneración de Nuestra Señora en sus diversos títulos, pasando por San José, los Ángeles, Santa Ana, San Antonio y las Almas del Purgatorio. Estas devociones, aunque aceptadas por el Concilio de Trento, se revestían de manera particula, inclinadas, más para la exteriorización, el sentimentalismo y la intuición de carácter mágico, que para la comprensión teológica de la doctrina católica.

Para la identificación de las devociones más populares de Minas Gerais que se abordarán en este trabajo, partimos de la toponimia de los núcleos de poblamiento surgidos en el transcurso del siglo XVIII, añadiendo las designaciones de las feligresías y de las capillas primitivas.

Comprobamos un total de setenta y cinco invocaciones que se difundieron desordenadamente por el territorio mineiro. Entre ellas se han seleccionado los diez ejemplos que se hicieron más frecuentes y que, consecuentemente, continúan teniendo notoria repercusión popular. Estas son: San Antonio, Nuestra Señora de la Concepción, Santa Ana, San Sebastián, San Gonzalo Do Amarante, Divino Espíritu Santo, Nuestra Señora del Rosario, Buen Jesús, San José, San Juan Bautista, que se estudiarán sistemáticamente en sus bases iconográficas, trazando lo que Vovelle ha denominado "geografía de lo sagrado".

En este sentido se debe recordar que para Erwin Panofsky, estudioso del tema, "la iconografía es el ramo de la historia del arte que trata del contenido temático o significado de las obras de arte, como algo distinto de su forma"[8], y por lo tanto, podemos decir que el estudio iconográfico de la imaginería de la época, constituye un indicador para la comprensión de las manifestaciones religiosas populares.

San Antonio

San Antonio recibe la denominación "de Padua" por la ciudad donde murió y fue sepultado en el año de 1231. Nació en Lisboa, alrededor del año de 1195, siendo conocido como San Antonio de Lisboa. Canonizado al año siguiente de su muerte, hasta finales del siglo XV era venerado solamente en Padua. A partir de entonces, su culto se difundió por todo Portugal y, finalmente, ganó espacio en todo el mundo.

Los atributos que lo distinguen son, en la mayoría de las veces, el Niño Jesús sentado o de pie sobre un libro, siendo esta la imagen más conocida entre nosotros, ya que fue ampliamente divulgada por el arte barroco de la Contrarreforma. Puede traer en las manos una flor de lis, simbolizando la pureza, una azucena, la Custodia, una rama de vid y un crucifijo. Puede cargar en la espalda un saco de pan por lo que es llamado San Antonio de los Pobres o de Picuá. Aparece siempre con el hábito pardo o grisáceo de su

orden (franciscana) amarrado con un cordón; sin barba, joven, con tonsura monacal. Por lo general del cinturón penden rosarios.

San Antonio es invocado especialmente para pedirle que solucione problemas de carácter amoroso. Es entonces que se le suele quitar al Niño Jesús de sus brazos hasta que el "milagro" ocurra. Su reputación y notoriedad como santo casamentero deben provenir del inicio de la época colonial, cuando el casamiento, procreación y consecuente aumento demográfico, eran fundamentales para el éxito de la dominación y la ocupación portuguesa de las nuevas tierras.

Nuestra Señora de la Concepción

El estudio de la devoción a la Virgen de la Concepción está asociado al dogma de la Inmaculada Concepción, a través del cual la Virgen María habría sido concebida sin pecado original. Sobre este tema los teólogos entablaron gran discusión. Mientras unos lo defendían, apoyados por la tradición de la iglesia, otros, entre los que se incluye Santo Tomás de Aquino, lo combatían fundamentándose en la universalidad del pecado original entre los descendientes de Adán y Eva y en la redención universal a través de Cristo.

Esta divergencia se atenuó con el Concilio de Trento concluyendo definitivamente en 1854 cuando el Papa Pio IX, determinó la Inmaculada Concepción como dogma de fe imprescindible e inmutable de la iglesia Católica.

Para la difusión de esta advocación en Brasil contribuyó la acción misionera de los frailes franciscanos, responsables del gran número de capillas erigidas en Roma a la Inmaculada Concepción. Considerada protectora de Brasil durante el periodo colonial, fue proclamada patrona del Imperio por D. Pedro I, siendo sustituida al principio de la República por Nuestra Señora Aparecida.

En Minas, de todas las invocaciones a María, Nuestra Señora de la Concepción fue la más aceptada, venerada y reconocida por la fe popular, siendo asociada al triunfo, a la esperanza y alegría por el descubrimiento de minas de oro y diamantes.

Representada preferentemente en tallas y pinturas, la Virgen de la Concepción aparece de pie sobre el globo terrestre, con las manos juntas en oración y los ojos elevados al cielo, aplastando con sus pies una serpiente, símbolo del pecado original. Tiene cabello largo, caído sobre los hombros. Usa túnica blanca y manto azul. Bajo sus pies aparecen generalmente una luna creciente y eventualmente querubines. La serpiente, que puede ser substituida por el dragón, recuerda la afirmación del arcángel a la serpiente del Paraíso, cuando le dijo que una mujer le pisaría su cabeza. La luna creciente, que según algunos puede provenir del culto egipcio a Isis (luna), representa un fragmento de la letanía de Nuestra Señora ("bella como la luna") y cuando aparece invertida se refiere al símbolo de los otomanos, derrotados por los cristianos en las Cruzadas.

Santa Ana

A Santa Ana, esposa de San Joaquín y madre de Nuestra Señora, se le representa con el aspecto físico de una señora de edad madura. La explicación iconográfica para esta figuración se fundamenta en el hecho de haber sido madre a una edad avanzada.

Viene siempre acompañada de la Virgen María a quien enseña a leer, escena que simboliza la transición del Viejo al Nuevo Testamento. La postura física puede variar: se le representa sentada con un libro en las manos con la Virgen María, de pie, o a su lado (escena más común en Minas Gerais y Norte de Portugal) o de pie, con un libro en las manos, junto con la Virgen Niña (representación más universal en el nordeste de Brasil y el Sur de Portugal).

También se le representada en otros dos conjuntos escultóricos: de pie, con la Virgen y San Joaquín, o sentada con la virgen y el Niño Jesús (Sacra Conversación).

La devoción a Santa Ana empezó en Oriente, consagrándose, en Constantinopla en el año 500, un templo erigido bajo su invocación. En occidente, a Santa Ana se le empezó a reverenciar después del siglo VIII. Sin embargo, su culto solamente fue reglamentado por el Papa Gregorio XIII en 1584.

En Brasil la devoción a Santa Ana está relacionada con la vida de los ingenios: Santa Ana es la madre que enseña el catecismo, la Señora de la Casa Grande, la esposa del patriarca. Se le considera patrona de las madres de familia, de las amas de casa, de las costureras, siendo invocada para resolver problemas de esterilidad y cuestiones financieras, encontrar objetos perdidos y en caso de calamidades públicas.

En Minas como la colonización se fundamentó en la minería, el culto a Santa Ana fue muy difundido, siendo considerada patrona de los mineros. Todavía hoy se le venera con festividades que reúnen desde la celebración de cultos religiosos y procesiones de la imagen, hasta subastas, ferias, fuegos artificiales, retretas, que dan una popularidad notoria a la devoción de la madre de María.

San Sebastián

Mártir, nacido en Milán (Italia), fue parte del ejército del Emperador Diocleciano al que ingresó en el año 269 ocupando un puesto de prestigio. Se sabe que fue cristiano fervoroso y que confortaba a los perseguidos sirviendo a la Iglesia a escondidas. Cuando le informaron a Diocleciano que el hombre de su confianza protegía a los cristianos, se indignó y ordenó que amarrasen a Sebastián a un tronco y lo traspasasen con flechas. Considerado muerto, sus verdugos lo abandonaron en el sitio del martirio; sin embargo, una mujer llamada Irene, dándose cuenta de que estaba vivo, lo acogió en su casa. Poco tiempo después, Sebastián se presentó al Emperador censurándolo por la persecución a los cristianos. Inconforme, Diocleciano ordenó que lo azotasen hasta la muerte.

La representación iconográfica de San Sebastián osciló a lo largo de los años, llegando a definirse a finales del periodo renacentista. En los primeros tiempos era común representarlo vestido de túnica militar. En el gótico vestía armadura o traje de nobles palatinos y en el Renacimiento aparece llevando el traje militar de soldado romano. A partir de entonces, la línea iconográfica del santo se afirmó: se le representa amarrado a un pilar o a un tronco de árbol, traspasado por flechas. También variaron las representaciones del aspecto físico de San Sebastián: al principio los artistas lo mostraban imberbe; en el gótico, generalmente con barba y, a partir del Renacimiento, volvió a ser representado con las facciones de un hombre joven e imberbe.

San Sebastián es invocado contra las pestes. No se conoce el origen de este patronazgo, ya que este no tiene relación con ningún hecho específico de su vida; es posible que su explicación se encuentre en los atributos iconográficos del santo – las flechas. Estas siempre estuvieron asociadas a las enfermedades e incluso, en los templos paganos, era común creer que Apolo enviaba enfermedades epidémicas por medio de ellas.

A San Sebastián también se le considera, además, patrono de los sastres, militares, armeros y herreros. En Brasil esta devoción está asociada a la expedición de Estacio de Sá, que el 20 de Enero de 1565 fundó la ciudad de San Sebastián de Río de Janeiro, en homenaje al Rey de Portugal y al santo mártir. Es considerado protector de los portugueses en la lucha por la posesión de la Bahía de Guanabara. En Minas, el culto al San Antonio de Padua se manifiesta en los numerosos templos que a él se dedican y en un valioso acervo de tallas y pinturas con su imagen. Es posible que la difusión de esta devoción se deba al propio patronazgo de San Sebastián, protector en casos de pestes, frecuentes en la vida de la Minas del siglo XVIII.

San Gonzalo do Amarante

Portugués, nació en la aldea de Ariconha, distrito de Guimaraes, a principios del siglo XIII. Según la

versión aceptada por la iglesia, San Gonzalo era hijo de padres nobles y recibió una educación ejemplar, dirigida por un sacerdote. Una vez adulto, asumió el sacerdocio, viajó en peregrinación a Roma, donde visitó los túmulos de San Pedro y San Pablo, trasladándose después a los lugares santos de Jerusalén. Más tarde se instaló en una pequeña aldea poco habitada, hoy convertida en la ciudad de Amarante, en la margen derecha del río Támega. Alrededor del año 1250, edificó una capilla dedicada a Nuestra Señora de la Asunción; inmediatamente después, se convirtió en ermitaño practicando la penitencia y mortificación.

Según la leyenda, recibió una milagrosa visita de la Virgen que le aconsejó que entrara en el Monasterio de Santo Domingo, en Guimaráes. También se relaciona con el santo el milagro de la construcción de un puente sobre el río Támega cuyo cruce era muy arriesgado: se cuenta que, durante la realización de los trabajos, san Gonzalo "hacía rodar piedras enormes de las cuales extraía vino para los obreros".

Se le representa casi siempre con el hábito de la orden dominica, teniendo como atributos el cayado o bordón de peregrino, un libro, peces en las manos o a sus pies y un puente al fondo. En algunas representaciones, especialmente en las esculturas, el puente puede servirle como base.
En las fiestas de San Gonzalo se realizan rogativas para pedir el casamiento de señoras de avanzada edad, solución de casos de esterilidad y el aumento de las cosechas. En estas, se realiza una danza como pago de una promesa ofrecida al santo o como recompensa por una gracia alcanzada. Estos rituales se pueden conmemorar en cualquier época dependiendo de la promesa, inclusive es común aprovechar la noche de San Juan.

Hoy en Minas, la fiesta de San Gonzalo está casi desaparecida, persistiendo algunos ejemplos especialmente en el norte del Estado; en el nordeste del país, esta fiesta tradicional está asociada con algunas formas de sincretismo. Es una celebración de carácter sensual que recuerda los rituales paganos de la antigüedad relacionados con la fecundidad humana y de la naturaleza.

Divino Espíritu Santo

Las Sagradas Escrituras mencionan repetidas veces, tanto en el Viejo como en el Nuevo Testamento, la presencia del Espíritu Santo que participa e interviene en el mundo ejecutando realizando la voluntad de Dios.

En Antiguo Testamento, el Espíritu Santo reposa sobre determinados individuos sólo en virtud de alguna misión confiada a ellos; además, se mantiene la esperanza de que Dios envíe su Espíritu sobre todos los hombres al inicio de los nuevos tiempos. El Espíritu actúa en la creación (Gen. 1.2) y en la conservación de la vida humana (Jb 33.4 y Is 42.5). En el Nuevo Testamento los cuatro evangelios muestran al Espíritu Santo descendiendo sobre Jesús.

Todos los dones del Espíritu Santo revelados en el Antiguo Testamento aparecen actuando en el Nuevo; aquí es que aparecen sus actos memorables: se manifiesta en la concepción milagrosa de Jesús; en la ocasión de su bautismo y, en Pentecostés, cuando descendió sobre los apóstoles.
Las representaciones iconográficas del Espíritu Santo se fundamentan, la mayoría de veces, en los tres pasajes citados anteriormente, siendo las escenas más representadas. Aparece también en el conjunto de la Santísima Trinidad, siempre en forma de paloma. La historia sagrada menciona repetidas veces la presencia de la paloma destacando sus "ojos límpidos" y su "blancura", como referencias a la pureza y la ternura.

La paloma puede además aparecer entre los atributos del "Gran Arquitecto del Universo", cuando surge posada sobre un compás. Como atributo de otros santos, significa siempre la sabiduría y la ciencia que el Espíritu Santo concede a los escogidos del Señor. Puede estar presente en la parte superior o delante de un triángulo (símbolo de la Santísima Trinidad). La simbología iconográfica del Espíritu Santo como paloma no

se hace por inducción teológica, sino que se basa en la tradición bíblica.

La fiesta del Divino Espíritu Santo, muy común entre nosotros, corresponde en el calendario cristiano a la fiesta de Pentecostés que fue también llamada como Fiesta de la Primicia de la Cosecha del Trigo.

La fiesta del Divino, como la conocemos, fue establecida en Portugal por la reina D. Isabel, a principios del siglo XIV, siendo trasplantada al Brasil al inicio de la colonización. Al principio era celebrada el domingo de Pentecostés, pero fue transferida en muchos lugares para el mes de julio, próxima a las conmemoraciones del mes de junio.

Algunas comunidades mineiras conservan todavía esta tradición –mezcla de religiosidad y de folclore– lo que evidencia la similitud entre la creatividad profana y la fe concebida de acuerdo al gusto popular.

Nuestra Señora del Rosario

El origen del culto al Rosario se relaciona generalmente con el fundador de la Orden de Predicadores – Santo Domingo. Según la leyenda, a principios del siglo VIII, surgió en Francia una herejía en la región de Alibi, cuyos adeptos, quemaban iglesias, profanaban imágenes y perseguían a los católicos. El Papa Inocencio III encargó (ya en el siglo XII) a Santo Domingo que combatiese a los herejes. Se cuenta que en una aparición al santo, la Virgen María le entregó un rosario y le enseño un método de oración. Acatando el consejo de la Virgen, Santo Domingo salió victorioso en esta misión y fundó en 1216 la Orden de los Hermanos Predicadores con la misión de propagar la devoción a Nuestra Señora del Rosario. Sin embargo, existen divergencias sobre esta versión. Algunos autores le atribuyen a Alain de La Roche (Alamus de Rupe), monje bretón dominico, que vivió a finales del siglo XV, la creación de esta devoción.

Para representar a la Virgen del Rosario se adoptaron las características de la Virgen de la Misericordia. El manto de la Virgen es cerrado, como una cortina, por dos santos dominicos (Santo Domingo y San Pedro Mártir); dos ángeles llevan sobre la cabeza de la Virgen una triple corona de rosas. En la segunda forma, basada en la iconografía de las siete alegrías o los siete dolores, la Virgen aparece inscrita en un rosario en forma de guirnalda, compuesto de rosas adornadas por grabados que se intercalan en cada decena.

En un tercer tipo iconográfico, la Virgen está sentada con el Niño Jesús sobre la rodilla izquierda, sujetando el rosario con la mano derecha, siendo más común entre nosotros una adaptación de esa representación: la Virgen de pie, con el Niño Jesús sobre la mano izquierda, ambos sujetando el rosario.

Existen también algunas representaciones pictóricas donde la Virgen María entrega el rosario a Santo Domingo o donde aparece Santa Catalina de Siena recibiendo el rosario del Niño Jesús, pudiendo invertirse la colocación. Es común la ausencia de Cristo, estando presentes solamente la Virgen María y los dos santos dominicos, pudiendo sustituirse a Santa Catalina por otro dominico o incluso por San Francisco de Asís.

El culto a Nuestra Señora del Rosario se asocia con los negros que venían como esclavos al Brasil. No se han aclarado satisfactoriamente los motivos por los cuales ha escogido a Nuestra Señora del Rosario como protectora de los negros. En Portugal, se observa que el culto a Nuestra Señora del Rosario estuvo muy difundido entre los negros, quienes formaban parte de las cofradías del Rosario ya desde los siglos XV y XVI. La segregación racial y la diferencia cultural deben haber llevado a los negros, que al principio constituían grupos minoritarios dentro de las cofradías, a buscar asociaciones propias, separadas de los blancos.

Es fácil deducir que la devoción al rosario fue propagada entre nosotros por ser la más apro-

piada para la conversión de los negros. Algunos autores consideran que los negros percibieron y absorbieron más fácilmente la fe debido al objeto concreto del rosario, que se puede tocar y manipular durante las oraciones.

Buen Jesús

La devoción al Buen Jesús se inserta en el ciclo de la Pasión de Cristo, específicamente, en el culto al Cristo Crucificado o al Señor Muerto. Fueron los frailes franciscanos los responsables de su difusión, erigiendo, desde el siglo XIII, calvarios que conformaban un ambiente místico, propicio para la veneración de la imagen de Cristo Crucificado, base de la predicación misionera de la Orden de San Francisco.

La expulsión de los Franciscanos de Tierra Santa y la consiguiente prohibición de peregrinación a los Santos Lugares, indujo a la construcción de santuarios como los Pasos de la Pasión. Semejantes a las peregrinaciones a Tierra Santa, en términos de gracias e indulgencias, estos santuarios se difundieron enseguida por Europa, atrayendo a millares de devotos, principalmente al norte de Portugal. Así tenemos el Santuario de Nuestra Señora de los Remedios en la ciudad de Lamego, el santuario de San Antonio de los Olivos, cerca de Coimbra y los célebres santuarios del Buen Jesús del Monte, en la ciudad de Braga, y del Buen Jesús de Matozinhos, en las cercanías de la ciudad de Oporto. Se cuenta que en esta última localidad se encontró enterrada una imagen de Cristo Crucificado, que habría contribuido par la propagación del culto en la región.

En Brasil, esta devoción floreció gracias a los inmigrantes procedentes del norte de la metrópoli, destacándose entre ellos, Feliciano Mendes, responsable de la iniciativa de la construcción del Santuario mineiro de Buen Jesús de Matozinhos en Congonhas.

Las representaciones de Cristo Muerto provienen del siglo XI: ojos cerrados, cabeza caída sobre el hombro derecho, cuerpo curvado y retorcido, todo esto inspirando compasión. Aunque los esclavos romanos eran crucificados desnudos, Cristo figura cubierto con un lienzo (paño de castidad) por un principio de decencia que pocos artistas se atrevieron a infringir, superado momentáneamente a inicios del Renacimiento. La disposición del Crucificado sobre la cruz ha tenido variaciones: el brazo puede presentarse tendido perpendicularmente al cuerpo; sin embargo, la posición perpendicular de los brazos, que aparece desde finales de la Edad Media, fue la posición que se consolidó entre los artistas.

San José

El culto a San José se hizo más popular debido a la acción de Santa Teresa, reformadora de la Orden Carmelita, que lo distinguió como su patrono además de consagrarle el Convento de Ávila. También los Jesuitas tomarían a San José para su "Trinidad – Jesús, María y José"- en el siglo XVII; San Francisco de Sales, que consideraba a San José como el mayor de todos los santos, lo adoptó como patrono de los religiosos de la visitación. En 1621, el Papa Gregorio XV decidió que la iglesia celebrara la fiesta de San José el día 19 de marzo, y en el año de 1850, Pio IX proclamó a San José patrono de la Iglesia Universal.

San José presenta, iconográficamente, algunos tipos distintos. En el arte de la Edad Media, al esposo de la Virgen María se le representa casi siempre como un viejecito calvo y de barba blanca. Casi nunca figura aisladamente, se prefieren las escenas donde aparece junto a la Virgen María y al Niño Jesús.

A partir del siglo XVI, los artistas lo rejuvenecieron dándole el aspecto de un hombre maduro de 40 años. Después de la Contrarreforma se le representa como carpintero con los utensilios de su profesión (hacha, sierra y cepillo). San José es escogido por el pueblo como patrono de los trabajadores (de donde proviene la denominación de San José Obrero). Puede aparecer portando una vara florida, en alusión a su victoria sobre los muchos pretendientes de María, que

más tarde se transformará en un ramo con flor de lis, simbolizando su casamiento virginal. Otras veces carga una linterna y al Niño Jesús en los brazos o lo conduce de la mano; puede traer también un cayado de peregrino.

En otra versión de la devoción a San José, muy difundida entre nosotros, está vestido como viajero, con capa, sombrero de alas o turbante y botas (en alusión a la huída a Egipto), es cuando se le denomina popularmente San José de Botas. En el Brasil colonial, San José fue asociado al patriarca, al señor de los ingenios y esclavos, al "hombre de bien". Este culto se desarrollaría en Minas Gerais, creando verdaderas raíces de fe, lo que hizo crecer la creatividad popular, permitiendo el surgimiento de numerosos pesebres en los que San José destaca como personaje importante pues incluían una escena especial en la que aparece ejerciendo su profesión.

San Juan Bautista

Hijo del predicador Zacarías y de Isabel, era primo de Jesús. La iglesia considera a San Juan Bautista como el último de los profetas, y al mismo tiempo, el primero de los mártires de la fe cristiana, mereciendo la denominación de protomártir. Es además reconocido como el primero en la jerarquía de los santos; la Iglesia celebra el día de su nacimiento (24 de junio), pero se conmemora también el día de su martirio (decapitación), el 29 de agosto.

A San Juan Bautista se le representa en dos aspectos distintos, como niño y como adulto. El renacimiento italiano popularizó la imagen del santo como un niño de cabellos rizados, junto al Niño Jesús; sin embargo, esta asociación no tiene ningún fundamento en la Biblia.

Como adulto es retratado en un ciclo que comprende la Predicación, Bautismo y Decapitación. Las representaciones más comunes son: predicación de San Juan Bautista en el desierto (a sus pies se encuentran animales salvajes que lo escuchan); San Juan mostrando a los fariseos y a los saduceos un árbol donde se encuentra clavada un hacha (esta escena es una ilustración del trecho del evangelio en el cual existe la siguiente referencia: "todo árbol que no produce buenos frutos será cortado y echado al fuego"); el bautismo del pueblo en el río Jordán cuando San Juan saluda a Jesús que iba a ser bautizado.

En las representaciones antiguas aparece vestido con túnica y palio (a imitación de los filósofos griegos). A partir del siglo XIV, usa túnica corta, hecha con piel de cordero, cerrada con un cinturón de cuero, que se transformó en su indumentaria común. Esta representación se basa en el pasaje evangélico (¿apócrifo?) en el que un ángel le regala una túnica de piel de cordero que usa en sus peregrinaciones.

Una de las fiestas más populares en Brasil es la de San Juan Bautista. Además de ser una fiesta relacionada con la fertilidad, es también una fiesta agrícola por excelencia. Es la fiesta del maíz, donde la gastronomía típica se caracteriza por la *canjica* (papilla de consistencia cremosa hecha de maíz verde, leche y azúcar, espolvoreada con canela), la *pamonha* (comida hecha con maíz verde, leche, mantequilla y azúcar, cocida en la propia hoja del maíz) y el pastel, etc.

De esta manera se podría decir que el pueblo obtiene en las fiestas de San Juan una referencia mágica de la búsqueda de soluciones para los problemas relacionados con su propia supervivencia, la procreación y la alimentación.

Consideraciones Finales

Según Eduardo Hoornaert[9], "Brasil, en los primeros siglos de su formación histórica, vivía bajo el signo de la Providencia. No eran propiamente los hombres los que actuaban, sino la Divina Providencia que actuaba por ellos".

El gobierno de Dios influía en el día a día: en los dolores- en la alegría, en la salud - en la enfermedad, en la guerra – en la paz, en la victoria – en la derrota, etc.

La ingenuidad de las creencias y supersticiones populares expresan el universo mental en el que vivían los colonizadores de aquella época. La fe europea se mezcló con el espiritualismo primitivo de los indígenas y las manifestaciones religiosas africanas, posibilitando un sincretismo de gran fuerza popular. Además de esto, la propagación del catolicismo en Minas, realizada por legos, permitió que surgiera una referencia emocional, que unió los hombres a una forma de fe fatalista, donde castigo y pecado, milagro y santidad, estaban íntimamente relacionados.

Las diez devociones que se difundieron por territorio minero en el siglo XVIII, y que se constituirían como las más populares de la época, se adaptaron a esta perspectiva, en la cua,l los hombres del siglo XVIII pedían a Dios todo tipo de protección.

Así las devociones a San Antonio, San Gonzalo y San Juan, se asociaron con la fertilidad de los hombres y la naturaleza; las invocaciones a la Virgen de la Concepción y del Rosario se relacionaron con el triunfo ante una batalla o ante una expedición en busca de minas de oro y de diamantes; el culto al Espíritu Santo, cuya fiesta de la primicia del trigo, asociada a la producción, se celebrada en Pentecostés desde muy temprana época, se transformó en los nuevos territorios en la fiesta de la abundancia; San Sebastián estaba siempre listo para salvar al hombre de cualquier tipo de peste; San José de Botas, tan común en Minas, podía ser identificado con el hombre de bien, adecuadamente vestido para enfrentar una larga caminata, una importante misión; Santa Ana, que llegó de Portugal y de España hasta nosotros, fue considerada como patrona de los mineros; la devoción al Buen Jesús, que proyectó en la Pasión de Cristo las dificultades y sufrimientos del propio colono que, lejos de su tierra natal, se veía ante toda serie de peligros.

La época colonial brasileña no está tan distante como podríamos pensar. La lección religiosa de nuestros antepasados fue bien aprendida: las tradiciones permanecen, el pueblo continúa venerando a los santos en sus oratorios como mediadores entre el devoto y su Padre, olvidándose de la recomendación de la moderna teología católica, que sitúa a Cristo como intermediario entre Dios y el hombre. No basta la imitación de Cristo, el pueblo quiere modelos humanizados, más próximos, que le hablen y le toquen el corazón.

1. VOVELLE, Michel, **Ideologia e Mentalidade**, São Paulo, Brasiliense, 1987, p. 167.
2. ÁVILA, Affonso, **O Lúdico e as Projeçoes do Mundo Barroco,** São Paulo, Perspectiva, 1980, p.33.
3. NUNES, Benedito, "O Universo Filosófico e Ideológico do Barroco": **Revista Barroco**, Belo Horizonte, nº12, 1982, p.23.
4. MELO E SOUZA, Laura de, **O Diabo e a Terra de Santa Cruz**, São Paulo, Companhia das Letras, 1986, p.87.
5. HOORNAERT, Eduardo, **História da Igreja no Brasil**, vol. II, Petrópolia, Vozes, 1979, pp. 355-356.
6. Cf. LEGOFF, Jacques, **O Maravilhoso e o Quotidiano no Ocidente Medeival**, Lisboa, Ediçoes Setenta, 1983, pp. 16-30.
7. DUBY, George, **No Tempo das Catedrais: A Arte e s Sociedade**, 980 - 1420, Lisboa, Editorial Estampa, 1979, pp. 229-230.
8. PANOSFSKO, Erwin, **Estudios de Iconología**, Lisboa, Espampa, 1982, p.9.
9. Ibidem. nota 5, Vol. II, p. 107.

LA CREACIÓN – MATERIALES Y TECNICAS

Adriano Ramos

Según Cesare Brandi, fundador del instituto Central de Restauración en Roma, "(…) los productos especiales de la actividad humana, a los cuales se les da el nombre de obras de arte, lo son por el reconocimiento singular que ocurre en la conciencia y, solamente después de tal reconocimiento, se destacan definitivamente de la comunidad de los demás productos.

Como obra de arte y como producto de la actividad humana, estos objetos artísticos poseen una doble instancia: la estética, que corresponde al hecho básico de artisticidad, a través de la cual una obra de arte es obra de arte en sí, y la histórica, que refleja su aparición como producto humano en un cierto tiempo y en un cierto espacio (…)"[1].

El estudio científico de la tecnología utilizada en la elaboración de las obras de arte, permite al investigador penetrar todavía más profundamente en el universo estético-histórico de las referidas obras, en las cuales se podrán identificar las adaptaciones, variaciones o incluso sustituciones de las tecnologías, de acuerdo con las características de cada región.

En el caso específico de los oratorios aquí presentados, y en prácticamente todo el arte sacro brasileño de los siglos XVI al XIX, se utilizaron las mismas técnicas y los mismos materiales que se usaban en el continente europeo. Sin embargo, durante todo el período de instalación de los portugueses y africanos en suelo brasileño, en el que las comunidades se formaban circunstancialmente, se reunían artífices, de culturas y puntos de vista distintos, trabajando aisladamente o mezclando lo erudito con lo popular, de forma aglutinante y dinámica.

En el Estado de Minas Gerais, por ejemplo, a mediados del siglo XVII, en las villas se agruparon una gran variedad de oficios y artesanos, permitiendo la convivencia del "(…) artista-erudito portugués junto al popular y ambos trabajando cercanamente al artífice empírico- arcaizante, luso o africano, o al empírico-primitivo, negro o indígena, y todos, laborando al lado del artífice-exótico, imitador de marfiles y otros efectos importados de Oriente (…)"[2].

Por otro lado, con la intención de bajar el costo de la producción artística colonial, fue imprescindible utilizar soluciones propias, creativas, de las cuales provino el uso de materiales obtenidos de animales, plantas, minerales y rocas, que una vez trabajados, enriquecieron las tecnologías utilizadas para la producción del acervo artístico nacional.

Madera

La madera se utiliza en la elaboración de obras de arte desde la antigüedad. Existen esculturas egipcias con decoración pictórica, con una datación de hace 3000 años a.C. aproximadamente.

En Europa, durante toda la Edad Media y el Renacimiento, los paneles de madera fueron utilizados por varios pintores consagrados.

En Brasil, esta tradición continuó con la colonización portuguesa. La decoración interna de los monumentos religiosos (techos, retablos) y los bienes culturales muebles (esculturas, oratorios) tuvieron, en su mayor parte, como materia prima, la madera.

Hierro

El hierro, por ser un material maleable, fue muy utilizado en las construcciones civiles y religiosas del período colonial. Muchas veces usado para la protección de los monumentos (rejas, llaves y cerraduras) en auxilio de otros soportes (clavos, agujas de reloj, chapas para las cerraduras de las puertas), sirvió también de materia prima para la elaboración de obras de arte.

El hierro era fundido y moldeado, o batido en el horno utilizando fuelle, yunque y martillo. La unión de las piezas se obtenía por medio de encajes, bisagras, soldaduras o clavos.

Base de preparación

La base de preparación o aparejamiento del fondo, tiene por finalidad aislar el soporte de la capa pictórica, aplanar las irregularidades de la superficie e interferir en la luminosidad de los colores. Estas bases están compuestas de carga (material inerte) y cola. Los aglutinantes más usados en el período colonial eran la cola animal (extraída de pieles y cartílagos de carneros y ciervos), la caseína (derivado de la leche), y las resinas orgánicas y del huevo. La base podía ser de yeso, carbonato básico de plomo (albayalde) o carbonato de calcio.

Pigmento

Se llama pigmento a toda substancia pulverulenta, sólida, insoluble en un vehículo, que al mezclarse con agua, óleo, etc. forma pintura.

Los pigmentos pueden ser clasificados según su origen: artificiales (pigmentos fabricados) y naturales, que comprenden los minerales (rocas, tierra, calizas, etc.), los vegetales (lacas, índigo, bija, etc.) y los animales (negro marfil, sepia y la cochinilla (pequeño insecto de color púrpura, encontrado en México). Los pigmentos minerales se pueden clasificar además según su composición, los naturales (en su origen) y los artificiales (fabricados).

Pintura

La pintura es el resultado de la mezcla de pigmento y aglutinante. El tipo de aglutinante usado en la preparación de las pinturas es el que designará si la pintura es al temple, a base de óleo o mixta (emulsión oleaginosa).

El temple engloba en su definición todos los procesos de pintura cuyos aglutinantes sean solubles en agua. Esta pintura utilizada por los pintores del período Paleolítico, que mezclaban colas vegetales o cartilaginosas o calizas y tierras coloreadas, tiene como aglutinantes más usuales la caseína, la cola de cartílago, la goma arábiga, la clara y yema de huevo.

La pintura al óleo se compone de pigmentos mezclados de óleos secantes, extraídos de vegetales como el lino, la amapola y la nuez. Se emplean en la pintura artística desde el siglo XV.

Pintura al temple

La fórmula de la pintura al temple fue invención del Monje Teófilo, en su "Diversarum artium Schedula", fechada en el siglo XII.

"Si se quiere acelerar el trabajo, tome la cola o goma que escurre del cerezo o del ciruelo. Córtela en pequeñas porciones, póngalas en un recipiente de barro, añada bastante agua y después colóquelo al sol, o si es invierno, llévelo al fuego blando, hasta que la goma se derrita. Mézclela suavemente en un recipiente, cuélela en un paño

fino, pase por un tamiz los colores, mezclándolos con el líquido y ya se puede aplicar la pintura".

Pintura al óleo

El óleo, aunque solamente fue usado en la actividad artística a partir del siglo XV, ya era utilizado anteriormente para la protección y policromía de objetos utilitarios. El Monje Teófilo, en el siglo XII, da la receta: "Se pone a secar linaza al fuego, en una cazuela sin agua; se pasa después por un mortero y se tritura hasta convertirla en un polvo fino; se coloca nuevamente en la cazuela, en la cual se añade un poco de agua y se deja calentar bien. La mezcla se envuelve después en un paño nuevo, se mete en una prensa y se exprime. Se muele en el óleo resultante, minio, bermellón o cualquier otro color que se quiera sobre una base de piedra, sin agua. Se pintan con un brocha las partes o tablas que se quieran dar de rojo y se dejan secar al sol…".

Barnices

Los barnices están formados por resinas que pueden ser naturales o sintéticas. Se usan como aglutinantes de las pinturas y para protegerlas o avivarlas.
Las resinas más usadas son: resinas fósiles (almáciga); resinas animales (goma laca); resinas blandas (copales no fósiles, damar, sandaraca, mástique); óleos resinas o bálsamos (terebentino de Venecia, bálsamo de Canadá, bálsamo de copayero, bálsamo de elemi). Actualmente se emplean en la protección de pinturas barnices sintéticos, a base de acrílico, de vinil, etc. También se utiliza cera de abeja o incluso sintéticas.

Dorado

Dorado es la técnica que consiste en decorar una superficie de madera, piedra o metal, utilizando finísimas hojas de oro.

Inicialmente se aplican dos capas de lechada de yeso sobre el soporte preparado, que una vez secas se fijarán. Sobre esa superficie se utiliza el bol arménico (agua de cola de pellica + grafito + óxido de hierro rojo o amarillo), o solamente la cola de pellica bastante diluida.

Se acomodan las delgadas hojas sobre una almohada de cuero y de allí se retiran con ayuda de un pincel engrasado previamente en cebo derretido. Se acerca la hoja a la superficie que va a ser dorada y se extiende sin arrugas o dobleces. Simultáneamente, utilizando otro pincel, se humedece esa superficie para que se haga pegajosa.

Al día siguiente, las hojas de oro están perfectamente adheridas y listas para recibir el pulimento. El bruñido se hace con una pequeña piedra lisa (usualmente ágata), encajada en un mango de madera.

1 BRANDI, Cesare, **Teoría de la Restauración**, Roma, Piccola Biblioteca Einaudi, 1973
2 FERNANDES SEITAS, Orlandino, **Ó Imaginário e Inimaginável Santeiro, Todo Aleijadinho.** Suplemento Literario de Minas Gerais n° 62 (Febrero de 1981), Belo Horizonte, MG

EL ARTE Y LA FE DE LOS ORATORIOS BRASILEÑOS

Ângelo Oswaldo de Araújo Santos

¡Oh Dios, salve el oratorio
donde Dios hizo la morada,
donde vive el cáliz bendito
y la hostia sacramentada!

Ó Deus salve o oratório,
onde Deus fez a morada,
onde mora o cálix bento
e a hostia consagrada!

Cantiga popular rescatada por el compositor
y cantor brasileño Milton Nascimento

El oratorio es un objeto de devoción, en forma de nicho, en el que se entronizan imágenes sacras y delante del que se hace oración. Es un objeto de arte, que se caracteriza por un estilo, que revela la estética del sentimiento religioso y el universo cultural de la época y región en que se elaboró.

Su origen se remonta a la antigüedad grecorromana, cuando las estatuillas de los dioses hogareños eran guardadas en similares tabernáculos que se ubicaban en ciertos lugares del espacio doméstico.

Con el advenimiento del cristianismo estos edículos se adoptaron para ubicar los iconos de Jesucristo, la Virgen María, los apóstoles y los mártires. La canonización de los santos convirtió al oratorio en la morada colectiva de los beatíficos, los nuevos hogares del imperio cristianizado. La expansión de la Iglesia Católica, la omnipresencia de los signos del culto y la compulsión religiosa de la Edad Media, contribuyeron para que las formas del oratorio rápidamente evolucionaran y se multiplicaran.

Al interior de los templos, en las casas urbanas o campesinas, en castillos, fortificaciones, fachadas, frontispicios, esquinas, estos pequeños santuarios representaban la fuerza de la fe y participaban en el direccionamiento de la vida individual y social. A lo largo de dos milenios aparecen y resurgen en todos los territorios de la cristiandad, compaginando estilos vigentes, influencias, tendencias, materiales, usos y costumbres de cada región.

Los portugueses desembarcaron en Brasil al mando de Pedro Álvares Cabral en el año 1500, con ellos descendieron los oratorios; estos objetos de fe ayudaron a mantener la serenidad y la perseverancia de la gente lanzada a la asombrosa travesía del océano.

Sirvieron a los jesuitas como instrumentos para la catequización de los indígenas; fueron usados por los colonos como amuletos privilegiados

contra los peligros de la selva y de los salvajes, o como pantallas de defensa frente a los invasores franceses y holandeses; a ellos se encomendaba el éxito de las cosechas de caña de azúcar o el buen viaje de los navíos azucareros. Jamás faltó un oratorio lleno de santos protectores.

A partir de la mitad del siglo XVII, los pioneros, que salieron de Sao Paulo en busca de oro, llamados *bandeirantes* por las grandes banderas que los guiaban, llevaban oratorios como brújulas de su esperanza. La protección divina y la de los santos era consustancial al coraje de estos exploradores, que, respaldados en el poder de estos objetos de fe, vencieron la *"Serra do Mar"*, el valle del río *Paraíba do Sul* y la *Serra da Mantiqueira,* en el Centro Sur de Brasil, o que alcanzaron las orillas del río *Paraopeba* y del río *Guaicuí (Rio das Velhas)* y llegaron a los aluviones de las altas montañas del *Quadrilátero Ferrífero.*

Ya en el corazón de la nueva Capitanía de las *Minas de Ouro* (actual provincia de *Minas Gerais*), creada en 1720 tras cerca de dos décadas de conflictos crueles entre los *garimpeiros,* el oratorio concentró las ceremonias de acción de gracias por la obtención de la fortuna anhelada durante casi dos siglos.

De ellos, el oratorio pasó a manos de los buscadores de oro, y, en general a las de todos los habitantes de la provincia de *Minas Gerais,* sociedad del oro y de los diamantes, que dio forma al siglo XVIII con su energía extraordinaria y que fue la primera sociedad urbana de Brasil, una vez que numerosas poblaciones surgieron dentro del territorio minero.

La efervescencia sociocultural estimuló la producción intensa de los más variados tipos de oratorio, desde la confección rudimentaria hasta las elaboradas expresiones eruditas: grandes maestros se distinguieron en las villas y pueblos de *Minas Gerais,* cuyos vecinos cambiaban alguna cantidad de oro por las pequeñas moradas de sus santos patronos. Estos nichos de la fe se convirtieron en elementos imprescindibles en el mobiliario de los mineros, haciendo referencia a la piedad católica y a la protección celestial.

En la *senzala,* donde vivían los esclavos y en la casa señorial, en el cuartel o en los comercios, en el corral, en la carretera o en la vertiente, en las sacristías de las iglesias, como se puede ver en la Basílica de la Virgen del Pilar de Ouro Preto, donde está un oratorio atribuido al taller del maestro Aleijadinho, o en las esquinas de las calles, como el de la Virgen del *Bom Despacho,* en la *Rua dos Paulistas*, en el barrio de *Antônio Dias,* también en Ouro Preto, el oratorio cumplía la función de proteger y salvaguardar a moradores, vecinos y transeúntes. En cada habitación de la casa, se hacía indispensable uno de estos objetos. Junto al fogón, en la mesa del comedor, a la fuente, al catre, en la terraza, en el sótano o en el ático, siempre estuvo presente el centinela de la fe.

Su figura es frecuente en la región minera de *Minas Gerais*, en la región del oro de Goiás y de Cuiabá, en el Centro de Brasil, y en la zona de los diamantes de la *Chapada Diamantina,* en Bahía, en las que el barroco también se impuso como patrón de estilo de vida. Los oratorios proliferaron por el país pues fueron considerados objetos característicos del culto católico: vaqueros, mercaderes y comerciantes ambulantes formaron una grande red de difusión de estas piezas.

En Pernambuco, en el litoral del azúcar y en el *Agreste*, en Salvador, en el *Recôncavo Baiano* y en la región campestre del noroeste de *Brasil*, se dio una intensa producción de estos objetos, cuya influencia se aprecia hoy en la rica artesanía local. Río de Janeiro, que con su crecimiento económico y político, pasó a ser la sede del gobierno colonial en 1763, definió una vertiente original en la creación del oratorio, cuyo apogeo se dio en el período rococó.

El sincretismo en las religiones africanas posibilitó el aparecimiento de oratorios llenos de significados secretos, pues, se codificó e insertó en el icono cristiano la divinidad interdicha de África. El oratorio afro brasileño guarda, en su concepción

y hechura, las influencias incontestables de la espiritualidad animista sometida a la religión oficial y la morfología artesanal escondida en la mano del esclavo. Era un vehículo de la resignación que alimentaba, también, la esperanza libertadora del poder del sagrado.

El oratorio representa una forma de humanización de lo divino, que garantiza la convivencia íntima del devoto con sus entidades tutelares. Confluyó en él, tanto la mentalidad católica portuguesa e ibérica trasplantada para Brasil, como la necesidad de comunicación espiritual de los africanos con su panteón prohibido por el dogma de la metrópoli europea.

El oratorio es, hoy como ayer, uno de los objetos devocionales más populares del Brasil, en variada y multiforme producción artística y artesanal. Maestros o simples devotos se valen del barro y de la madera, del metal y la piedra, del papel y del yeso, para su creación.

EL *MUSEU DO ORATÓRIO* EN OURO PRETO

El oratorio guarda, protege, ilumina,
en la ingenuidad y pureza del artista anónimo,
la universalidad de la fe o del mito,
que acerca el ser humano
a su anhelo de pertenecer
al reino del sagrado.

Angela Gutierrez

El Museo del Oratorio fue creado por la empresaria y coleccionista Angela Gutierrez. Se inauguró en Ouro Preto en 1998, año conmemorativo del tricentenario de la fundación de la ciudad que recibió el título de patrimonio mundial por la UNESCO en 1980.

La ciudad de Ouro Preto fue capital de Minas Gerais de 1720 a 1897, cuando la sede del gobierno se trasladó para Belo Horizonte, ciudad que fue especialmente construida para esta finalidad. Ouro Preto, conserva un amplio conjunto arquitectónico del siglo XVII, de notable autenticidad y homogeneidad que es monumento nacional desde 1933. Su nombre viene del oro recubierto por una camada de óxido de hierro, el oro negro considerado aún más valioso.

Angela Gutierrez logró conformar una impresionante y amplia colección de nichos devocionales, que donada al patrimonio cultural de Brasil, hoy está abierta para el público. Insertados en un nuevo paradigma de proyecto museológico, los objetos narran la historia de Minas Gerais y del Brasil en general.

El Museo do Oratorio funciona en la casa del Noviciado de la Venerable Orden Tercera del Carmen, instituida en *Vila Rica de Ouro Preto* en 1751, situado en el alto del *Morro de Santa Quitéria,* entre la notable capilla y el cementerio carmelitano, en el centro de la ciudad. La iglesia de la Virgen del Carmen fue proyectada por Manuel Francisco Lisboa y su hijo, Antônio Francisco Lisboa, el famoso *Aleijadinho* (apodo que proviene de su anomalía adquirida al final de su vida). En esta edificación Aleijadinho alteró el risco del frontispicio de acuerdo al gusto rococó.

Con cerca de 200 piezas provenientes de varias partes de Brasil, la colección revela las creencias, tradiciones, usos, costumbres, estilos y características de la civilización tropical, desde sus inicios. Los objetos llevan la marca inconfundible del barroco, pero, además, incorporan diversas contribuciones que definieron la originalidad del arte brasileño.

La obsesión religiosa, la teatralización de la fe y la miniaturización del mundo fundamentan la omnipresencia del oratorio. Muchos de ellos tienen cortinas pintadas en la parte interna de las puertas, como se si tratara de un telón de escenario que se abre para presentar el espectáculo sagrado. Son obras de arte, que abrigan otras obras como pinturas y esculturas; suelen conformar maquetas arquitectónicas que son, hoy, testimonios elocuentes de las transiciones estilísticas del barroco al rococó y al neoclásico.

La colección Angela Gutierrez cumple importante itinerancia en Brasil y en el exterior: han sido presentados en el Carrusel del Louvre, en el Museo del *Petit-Palais* y en la sede de la UNESCO, en París; en el Museo de la iglesia de *São Roque,* en Lisboa, y en el Palacio *Bricherazio*, en Turín.

Angela Gutierrez ha demostrado su sensibilidad única al recopilar, restaurar estos objetos, hasta llegar a componer un acervo raro y fascinante cuyo estudio se convierte en un valioso aporte historiográfico. Admirar la colección permanente es un privilegio que aumenta, aún más, los valores culturales de Ouro Preto. Una exposición como esta, que se presenta en Quito, tiene el mérito de evidenciar el diálogo entre las expresiones de la tradición cultural de Brasil con la rica y admirable cultura del Ecuador.

Los símbolos de Brasil presentados a Ecuador

El espectador puede viajar en el curso de la historia de Brasil por medio de la narrativa de cada uno de estos objetos. Hay oratorios que fueron portados y trasladados por vaqueros y viajantes en sus andanzas por la región agreste; por *garimpeiros* en su búsqueda de metales preciosos; por curas portadores del viático o que celebraban en capillas distantes; por hermanos de cofradías o demandaderos que recogían ofrendas en las vías públicas, o por devotos en general que los guardaban en bolsos, alforjas, cofres, o los portaban en un collar.

Los oratorios de hechura popular muestran cómo es de generoso e inventivo el gesto creador del brasileño. Las tradiciones lusitanas, la fuerte presencia de los africanos y sus descendientes, las creencias y devociones alegres y coloridas del pueblo, se incorporan en estos pequeños armarios, impregnándose así en ellos la religiosidad local.

Los oratorios *eruditos* (de gran calidad artística) evidencian la opulencia del siglo del oro y de los diamantes. La cualidad refinada de su pintura y del dorado señala el talento característico de los grandes maestros del período.

Es posible clasificar los oratorios por sus funciones y por su estilo: hay *oratorios de viaje*, llamados de *bala*, en alusión a la forma de la bala del arma de fuego. Provienen del Noroeste de Brasil y de Minas Gerais. Estos objetos eran utilizados en los viajes, especialmente por vaqueros, mercaderes y por curas que recorrían los caminos, acomodados entre los equipos de viaje - arcas, baúles, maletas, o enrollados en mantas.

Los *domiciliares* (domésticos) que se encontraban en varios espacios de la residencia. Su presencia hacía referencia al estilo de la casa, al modo de vida, al poder económico y a la espiritualidad de los propietarios y moradores. Los oratorios ubicados en la alcoba matrimonial acogían a la Sagrada Familia; en el aposento de la doncella se ubicaban oratorios dedicados a Santa Ana Maestra y la Virgen María, donde San Antonio era infaltable por ser aclamado popularmente como el "santo casamentero".

El patronazgo de los santos definió la devoción hacia ellos: Santa Bárbara, patrona de los mineros; Santa Rita de Casia, abogada de imposibles; Santa Lucía, protege los ojos; San José, patrono de carpinteros y obreros.

En los oratorios afro brasileños se colocaban los santos negros, São Elesbão, Santa Efigenia, San Antonio de Cartago y San Benito, venerados por los africanos y sus descendentes, generalmente dentro de las cofradías de la Virgen del Rosario. Se destacan por la hechura popular y su sincretismo religioso- cultural que traduce el origen étnico de sus autores o propietarios.

En ellos se utilizan materiales variados: madera recortada, hierro batido, hojalata. Se revisten de policromía intensamente viva; esta característica formal fue considerada profana por los amos, pues, estaban conectados, muchas veces, con rituales de cultos africanos practicados clandestinamente en la época de la colonia y del imperio.

Los oratorios **eruditos** o **de salón** y **de sacristía** ostentan formas refinadas y elegantes. Se desti-

nan a los espacios nobles de las residencias urbanas y campesinas, así como a recintos públicos como cámaras municipales y palacios de gobierno. En las sacristías y los consistorios de iglesias, ocupaban lugar destacado.

Algunas piezas se revisten de *chinoiseries,* influencias orientales, de moda en Portugal y en la colonia brasileña, debido a la presencia lusitana en el Oriente. En su interior con frecuencia aparecen esculturas en marfil, tan apreciadas como los objetos de plata.

Los oratorios de fachada se situaban en las esquinas de las calles brasileñas para ahuyentar apariciones y fantasmas, almas en pena, mulas sin cabeza y hombres lobo citados en las leyendas. En Ouro Preto y en el distrito de *São Bartolomeu,* sobreviven aún algunos ejemplares.

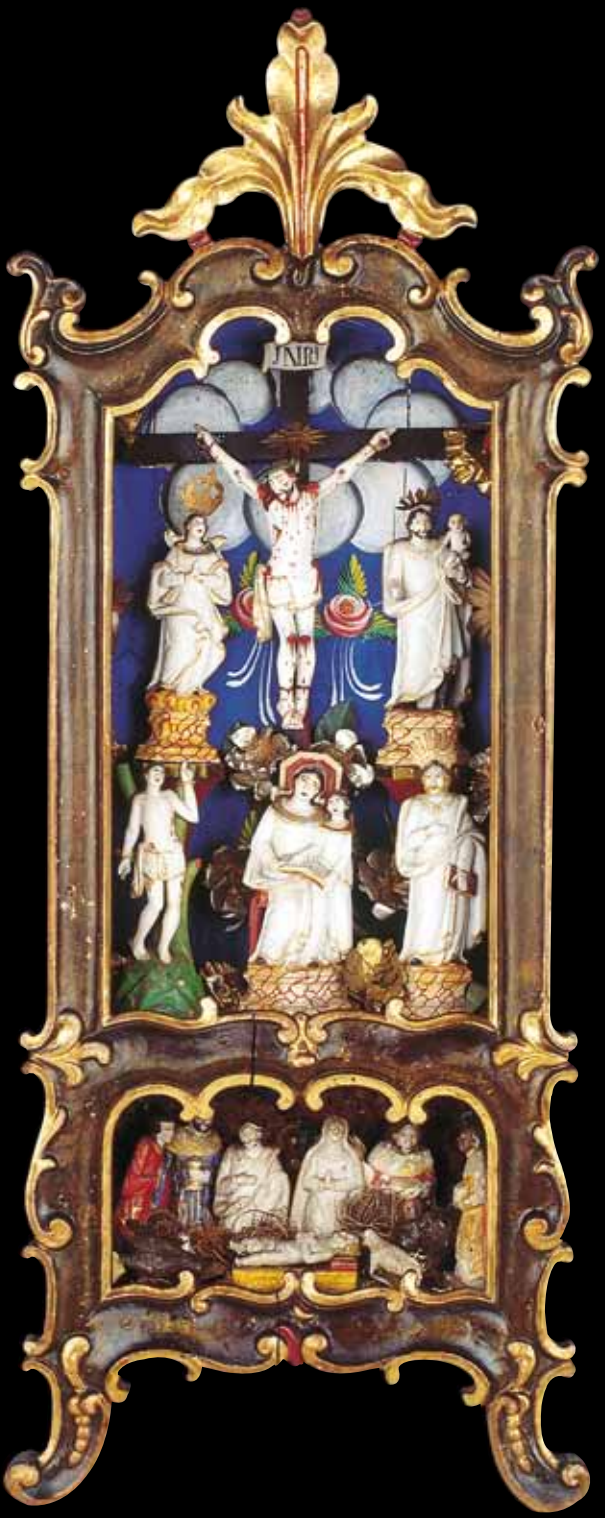
Los oratorios *Ermitas* son de gran formato. Muchas veces integrados al edificio, eran instalados en sitios de gran afluencia de público como terrazas, patios, portales y fachadas, tanto en la ciudad como en la zona rural. Las *ermitas* facilitaban la celebración de oficios, novenas, misas y festividades diversas, todo lo cual funcionaba como elemento protector en tiempos de difusa superstición. En la ermita del *Museu do Oratório* se representa la celebración de un bautizo con maniquíes que llevan indumentarias auténticas de época.

Los *de Lapinha* son típicos del final del siglo XVIII; en Minas Gerais están relacionados a la devoción al Señor *Bom Jesus de Matosinhos,* patrono del esta ciudad, cercana a Oporto en Portugal.

En el Santuario consagrado al *Bom Jesus de Matosinhos* en Congonhas, Aleijadinho compuso los doce profetas en *pedra sabão*, creó 66 figuras en cedro policromado para las capillas de los Pasos de la Pasión. Ese conjunto fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO.

En estilo rococó, los *lapinhas* están compuestos casi siempre de dos nichos. En el superior, se ubica la escena del Calvario, con el Crucificado de *Matosinhos* al centro; en el inferior, invariablemente se sitúa un belén, con la escena del nacimiento de Jesús, la cual justifica el nombre de la pieza, pues la palabra *lapa* significa pequeña cueva como el pesebre de la Navidad. Las imágenes son talladas en calcita, piedra muy blanca, encontrada en las estalagmitas de las grutas, que evoca el alabastro europeo. Recibían un toque de dorado y discreta policromía.

Oratorio *Lapinha* / Salón / Erudito
Madera (recorte, talle, policromía, dorado); Calcita (talle, policromía, dorado); Vidrio (plano)
Finales del siglo XVIII e inicio del siglo XIX
64 x 29 x 11,5 cm


INRI

Oratorio *Lapinha* / Salón / Erudito
Madera (recorte, talle, policromía, dorado); Calcita (talle, policromía, dorado); Vidrio (plano)
Segunda mitad del siglo XVIII
45 x 35 x 19 cm

Oratorio Salón / Erudito / Virgen del Rosario
Madera (recorte, talle, policromía, dorado); Vidrio (plano)
Siglo XVIII
116 x 65 x 32 cm

Oratorio Salón / Erudito
Atribución a Manuel da Costa Ataíde
Madera (recorte, talle, policromía, dorado); Vidrio (plano)
Siglo XVIII
55 x 35 x 10 cm

Oratorio / Salón / Erudito
Madera (recorte, talle, policromía, dorado)
Siglo XVIII
38 x 20 x 7 / Abierto: 34 cm

Oratorio / Bala / Popular / Nueve esculturas religiosas en miniatura
Madera (recorte, talle, torneado, policromía, dorado)
Siglo XVIII
43 x 14,5 / Abierto: 40 cm

Oratorio Portátil / Bala / Popular
Madera (recorte, policromía, dorado)
Siglo XIX
17,5 x 11 / Abierto: 27,5 cm

Oratorio / Alcoba / Bala / San Lázaro
Madera (recorte, policromía, tornado); Papel (collage)
Siglo XIX
40 x 24 / Abierto: 51 cm

Oratorio / Alcoba/ Popular
Madera (recorte, policromía, dorado) Yeso (policromía, dorado, molde); Vidrio (plano)
Siglo XIX
34 x 21 x 13 cm

Oratorio Portátil (Aljibe)
Madera (recorte, talle, policromía, dorado); Plata (martilleo)
Siglo XIX
11 x 7,20 x 3,5 cm

Oratorio /Alcoba / Popular / Virgen de la Inmaculada Concepción
Madera (recorte, talle, policromía, dorado), Hojalata (fundición/ molde, lámina, martilleo)
Siglo XIX
44 x 27 x 11,5 cm

Oratorio/ Alcoba/ Popular
Madera (recorte, talle, policromía, torneado); Hierro (fundición, molde, forjada);Vidrio (plano)
Siglo XIX
47 x 22 x 14 cm

Virgen del Carmen

Oratorio Portátil Aljibe / Popular
Madera (recorte, talle, policromía)
Segunda mitad del siglo XVIII
10,5 x 8,5 x 3,5 cm

Limosnero (*Esmoler*) / Portátil / Popular
Madera (recorte, talle, policromía)
Finales del siglo XVIII e inicio del XIX
28 x 13,5 x 3,5 cm

Oratorio / Ermita / Erudito / Virgen de la Inmaculada Concepción
Madera (recorte, talle, policromía, dorado)
Siglo XIX
70 x 28 x 23 cm

Oratorio / Salón/ Popular/ Afrobrasileño
Madera (recorte, policromía)
Siglo XIX
75 x 35 x 17

CRÉDITOS

CENTRO CULTURAL METROPOLITANO

Victoria Novillo Rameix
Directora

Patricio Guerra
Coordinación de investigación

Eduardo Maldonado
Patrimonio y conservación

Francisco Morales
Coordinación museográfica

Fernando Burbano
Programas educativos

Fernando Dueñas
Montaje museográfico

Jeaneth Luna
Comunicación

Mabel Espinoza
Mediación en salas

Juan Álvaro Pulupa
Mantenimiento de salas

Tania Jaramillo
Asistencia administrativa

Victoria Silva
Asistencia financiera

Freddy Vallejo
Eventos

Eduardo Ruiz
Seguridad

INSTITUTO CULTURAL FLÁVIO GUTIERREZ

Angela Gutierrez
Presidente

Paulo de Tarso Barbosa Passos
Director Ejecutivo

Ana Beatris Batista Silva – Coordinadora
Flávia Britto
Gabriela Araújo
Ludmila Ribeiro
Planeamiento y Gestión

MUSEU DO ORATÓRIO

Deise Cavalcanti Lustosa
Coordinadora

Maria Joana Angélica Emiliano Gomes
Asistente administrativo y financiero

Wanalyse Angélica Emery Pontes
Becaria

New 360
Diseño gráfico de la exposición

Judith Far Coll
Producción Quito

Adriano Ramos - Grupo Oficina de Restauro
Catalogación y conservación del acervo

Versión Español catálogo
Eliana Lustosa
Mercedes Pérez Bertachini
Traducción

Patricio Guerra
Revisión

Arnold Borgerth
Daniel Coury
Eduardo Trópia
Mateus Lustosa
Poliana Reis
Ricardo Caldeira
Fotografías

CCR S/A

Renato Vale
Presidente

Ricardo Castanheira
Vicepresidente de Relaciones Institucionales

Guilherme Motta Gomes
Gerente División de Aeropuertos

Francisco Bulhões
Comunicación, Marketing y Sustentabilidad

Marina Mattaraia
Comunicación, Marketing y Sustentabilidad

Auspicia:

CCR

Apoyo:

ICFG
INSTITUTO CULTURAL
FLÁVIO GUTIERREZ

museu do oratório

Quiport
CORPORACIÓN QUIPORT S.A.

Fundación
Museos
de la Ciudad

Centro
Cultural
Metropolitano

Embajada del Brasil

García Moreno y Espejo (esq.)
(593-2) 3952 300 ext. 15533
www.centrocultural-quito.com
info@centrocultural-quito.com

Centro
Cultural
Metropolitano